



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

**Die Visualität der Loggia: Überlegungen zu einer Ikonologie
architektonischer Rahmung und Zurschaustellung**

Stierli, Martino

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-86742>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Stierli, Martino (2013). Die Visualität der Loggia: Überlegungen zu einer Ikonologie architektonischer Rahmung und Zurschaustellung. NCCR Mediality Newsletter, 10:3-17.



Die Visualität der Loggia

Überlegungen zu einer Ikonologie architektonischer Rahmung und Zurschaustellung

Der Begriff ›Display‹ wird im alltäglichen Sprachgebrauch verwendet, um die Benutzeroberfläche elektronischer Geräte zu beschreiben. Diese Oberflächen-Funktion hat auch im zeitgenössischen Architekturdiskurs erhöhte Aufmerksamkeit erfahren, am prominentesten wohl in Debatten über so genannte ›Medienfassaden‹.¹ Ein jüngeres Beispiel, das eine solche Konzeption vor Augen führt, ist die Fassade von Peter Cooks Kunstmuseum Graz (2003), deren fluoreszierende Röhren so programmiert werden können, dass sie als Informationskanäle dienen. Dieser Zeigegestus kann ebenfalls bei anderen modernen architektonischen Phänomenen beobachtet werden, etwa bei Schau fenstern und Vitrinen oder beim Phänomen der Transparenz (Abb. 1).² Dennoch: Bei dem Begriff Display, verstanden als eine kulturelle Technik des Zeigens, Ausstellens oder auffälligen Zurschaustellens, handelt es sich nicht um eine moderne Erscheinungsform. Vielmehr liegt ihm als ein wesentlicher Aspekt (westlicher) visueller und architektonischer Kultur eine lange Tradition zugrunde. Daher überrascht es nicht, dass eine Reihe theoretischer Untersuchungen insbesondere bei Bildern, die parergonale Elemente ebenso zum Thema haben wie Techniken des Rahmens und Vor-Augen-Stellens, zu einer neuen erkenntnistheoretischen Wertschätzung dieser scheinbar marginalen Aspekte der Kunstwerke geführt haben.³ Speziell in Gemälden lässt sich der Gebrauch solcher architektonischer Tropen wie Fenster, Schwellen oder Türen beobachten, um ostentativ auf eine andere Realitätsebene innerhalb des Bildes zu verweisen (Abb. 2).

Die folgenden Überlegungen sollen dazu anregen, dieses Phänomen aus einer umgekehrten Perspektive zu betrachten und damit die Visualität von Architektur zu theoretisieren. Meine Analyse zielt darauf, zu einer erweiterten Methodologie der Architekturgeschichte beizutragen; einer Geschichte, die über etablierte Ansätze wie die Stilgeschichte oder die



Abb. 1: Yves Klein: *Le Vide* (1958)

Untersuchung der Materialität und Funktion von Objekten hinausgeht.⁴ Die Baukunst aus dem Blickwinkel der Visualität von Rahmung und Ausstellung zu untersuchen, soll dazu führen, unsere Vorstellungen von Architektur zu überdenken und in Folge neu zu bewerten. Ausgehend von der Malerei beabsichtige ich einen methodischen Transfer zum Gebiet der Architektur, der auf die Objekt-Betrachter-Beziehung in der Architektur abzielt, dem in Studien zum gebauten Raum bislang zu wenig systematische Aufmerksamkeit zuteil geworden ist. Anders gesagt soll das architektonische Objekt unter Beizug von Wolfgang Isters Konzept des »impliziten Lesers« betrachtet werden.⁵ Die Display- oder Zeigefunktion von Architektur ist somit nicht nur als eine Interaktion zwischen Gebäude und Nutzer beziehungsweise Betrachter zu verstehen, sondern auch als eine



Abb. 2: Diego Velázquez: *Christus im Hause von Maria und Martha*, ca. 1619–1620

Struktur, die im architektonischen Objekt selbst implizit präsent ist. Gebäude stellen sowohl visuelle als auch räumliche Erscheinungsformen dar. Daher ist es nur konsequent, ebenfalls die Beziehung zwischen dem architektonischen Artefakt einerseits und den perzeptuellen/visuellen sowie den performativen/ räumlichen Reaktionen andererseits miteinzubeziehen, die durch die architektonische Struktur erst ausgelöst werden.⁶

Diese einleitenden Überlegungen lassen wesentliche Fragen erkennen, an denen sich mein Text orientiert: Wie sieht eine kulturelle Technik von ›Display‹ bezogen auf ihren architektonischen Charakter aus? Was wäre ihre architektonische Sprache und wie hat sie sich angesichts sich verändernder historischer Bedingungen entwickelt? Hierfür wäre es nötig, eine Ikonomie architektonischer Motive zu skizzieren, deren Fokus speziell auf Rahmung und Ausstellung liegt. Zu solchen Elementen zählen unter anderem Fenster, Türen, Schwellen, Loggien, Galerien, Passagen, Aussichtspunkte, Dachterrassen oder auch (Treppen-)Aufgänge.⁷ Anschließend möchte ich am Beispiel der Loggia aufzeigen, wie diese als Träger kultureller Bedeutung dienen können.⁸

Meine Überlegungen sind an Architektur als einem bildgenerierenden Dispositiv interessiert. An ihrem Vermögen also, den Benutzer beziehungsweise Betrachter anzusprechen und – indem sie ihren Blick (und ihren Körper) durch bestimmte räumliche Operationen lenkt – visuelle Bedeutung zu generieren.

Genauer gesagt geht es darum, zu diskutieren wie:

- Architektur visuell zwischen Innen und Außen vermittelt
- ein Gebäude durch ästhetische und räumliche Operationen nicht nur auf sein Terrain und seine Topographie antwortet, sondern diese zuallererst überhaupt konstruiert
- die Dialektik zwischen Innen und Außen architektonisches ›Zeigen‹ konstruiert und ihm Bedeutung gibt.

Eine aktuelle Vorstellung von Display auf das Studium historischer Architektur anzuwenden, mag als eine problematische Projektion zeitgenössischer Terminologie auf die Geschichte erscheinen. Nichtsdestotrotz beabsichtige ich genau dieses Wieder-Lesen historischen Materials aus der Sicht moderner Bildtheorien für eine Rekonzeptualisierung der Architekturgeschichte.



Wenn »eine der Aufgaben von Kunstgeschichte ist, zwischen vergangenen (visuellen) Kulturen und unserer eigenen Gegenwart zu vermitteln, um eine dialektische Wechselbeziehung herzustellen«,⁹ dann möchte ich durch das Anwenden einer Reihe genuin zeitgemäßer Fragen auf die Vergangenheit zu diesem hermeneutischen Vorhaben beitragen. Auch wenn dem Projekt ein bildtheoretisches Bezugssystem zugrunde liegt, so fordert es doch einige seiner grundlegenden Annahmen heraus, indem diese auf die Frage architektonischer Visualität angewendet werden und damit darauf, wie die Kategorien Bild und Raum zueinander in Beziehung stehen.

Indes: Wie bereits zuvor erwähnt, stellt die Idee von Display, wie sie hier verstanden wird, keineswegs einen neuen Diskurs innerhalb der Architekturgeschichte dar. Viele räumliche Phänomene, die einen aktiven Betrachter voraussetzen, können als Display-Architekturen verstanden werden, auch wenn der Begriff selbst hierfür keine Anwendung findet/ gefunden hat. Zum Beispiel würde ein Großteil der Sakralarchitektur in diese Kategorie fallen, da diese als ein Forum religiöser Akte und Zeremonien fungiert. So wurde etwa die gotische Kathedrale als ein gigantisches Schaugefäß (Ostensorium) für die Hostie interpretiert,¹⁰ während andere Studien Reliquienbalkonen als paradigmatischen architektonischen Dispositiven der Ostentation nachgegangen sind.¹¹ Entsprechend begriff man »räumliche Gehäuse« politischer Zeremonien, Prozessionen und dergleichen als Architekturen des Zeigens von Macht. Das betrifft insbesondere ephemere Bauten und *apparati* im Umfeld frühneuzeitlicher Festkultur und die daraus folgende Vorstellung von Theatralität beziehungsweise der Politik des (öffentlichen) Raumes (Abb. 3).¹²

Diese umfangreiche Aufzählung verschiedenster Objekte indiziert, dass sich das Konzept architektonischen »Zeigens« im Moment noch als relativ offen, ja undefiniert erweist, weshalb eine gründliche theoretische Diskussion angezeigt scheint. Meine Untersuchung ist daher methodisch weiterhin von dem Versuch gekennzeichnet, historische Fallstudien innerhalb eines übergreifenden theoretischen Grundgerüsts architektonischen Displays zu skizzieren. Dabei gilt es, jene theoretische Reflexionen, untermauert von bildwissenschaftlichen Theorien, in die konkrete historische Betrachtung zu integrieren.

Fallstudie: Die Loggia

Wenn wir die gerahmte Aussicht der Loggia als einen Mustertyp architektonischen Displays verstehen wollen, dann dient Leon Battista Albertis bekannte Metapher vom Gemälde als »Fenster mit Aussicht« als theoretischer Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen (Abb. 4). Seiner Theorie folgend schrieb die frühe Neuzeit mit der Perspektive ein »skopisches Regime« fest, in dem die Fenster-Metapher eine wesentliche Rolle spielt.¹³ Trotzdem ist schon an dieser Stelle festzuhalten, dass das Fenster nicht einfach eine bestehende äußere »Realität« sichtbar macht, sondern dass es vielmehr ein Agens in der K o n s t r u k t i o n dieser Realität ist. Wie Lutz Koepnick argumentiert hat, »repräsentiert beziehungsweise grenzt das Fenster niemals einfach nur das Reale ein. Im Gegenteil: Indem es einen Rahmen um das Sehen/ die Ansicht legt, produziert es die Welt als einen Ort nicht zusammenhängender Sichtbarkeit, als nicht zusammenhängende An-sicht-bar-keit. Weit entfernt davon, bloß die sichtbare Welt abzubilden, helfen Fenster, die Konturen und Erstreckungen des Sichtbaren zu definieren.«¹⁴ Mit anderen Worten: Fenster funktionieren wie Medien. Sie sind skopische Dispositive.¹⁵

Solch ein postmodernistisches beziehungsweise dekonstruktivistisches Verständnis steht im Widerspruch zu Albertis Einschätzung des



Abb. 3: »Teatro« in Form eines Baldachins, der anlässlich des feierlichen Einzugs Herzogs Karl Emanuel II. in die Stadt Savigliano errichtet wurde (1688), Detail





Abb. 4: Albrecht Dürer: Holzschnitt aus »Underweysung der messung mit dem zirckel und richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen« (der Künstler zeichnet mit einem perspektivischen Zeichenapparat), 1526

Fensters, das einen freien, ungehinderten Ausblick auf die Welt ermöglicht. Dabei handelt es sich wie eingangs erwähnt um eine Auslegung, die das in der modernen westlichen visuellen Kultur vorherrschende Paradigma der Repräsentation etabliert hat, nämlich dasjenige der Transparenz des Mediums. Wenn Fenster tatsächlich, wie hier suggeriert, als Mittel der Rahmung und Ausstellung ernst genommen werden sollen, bedeutet das zwangsläufig, dass sie nicht einfach nur als Aussichtsöffnungen fungieren können. Zu sagen, dass sie in der Tradition eines *t r a n s p a r e n t e n M e d i u m s* den Betrachter lediglich in eine äußere Welt hinausblicken lassen, wäre eine sehr banale Sichtweise. Vielmehr müssen Fenster als Dispositive angesehen werden, die direkt an der Konstruktion visueller Bedeutung beteiligt sind.

Neben dem Fenster, dem Belvedere oder der Galerie dient die Loggia als essentielles architektonisches Element, um einen Ausblick zu rahmen sowie eine visuelle Beziehung zwischen Innen und Außen herzustellen (Abb. 5).¹⁶ Sie wird hauptsächlich definiert als eine außen gelegene, mindestens zu einer Seite hin geöffnete überdachte Galerie, akzentuiert durch eine Reihe von Säulen, die oftmals durch Bögen miteinander verbunden sind. Im 10. Kapitel von Albertis

erstem Buch *De re aedificatoria* (»Zehn Bücher über die Baukunst«) vergleicht der Autor Säulenreihen – und, folglich Loggien, könnte man anfügen – mit Fensteröffnungen in einer Wand: »da ja die Säulenreihen nichts anderes sind als eine Mauer, die an mehreren Stellen durchbrochen und offen ist.«¹⁷

Walter Benjamin hat in seiner Lektüre der Passagen des 19. Jahrhunderts diese Idee aufgegriffen und weiterentwickelt: Die Loggia als ein außen vorgelagertes Interieur¹⁸ ist demnach als eine Anlage zu sehen, in der Objekte und Ereignisse öffentlich zur Schau gestellt werden, die ursprünglich dem privaten – oder in surrealistischer Lesart – dem traumhaften Bereich angehörten.

Wenngleich Fenster und Loggia eine bestimmte Zwischenposition (zwischen äußeren und inneren Räumen) einnehmen, so repräsentiert die Loggia doch gleichzeitig ein visuelles Konzept, dass sich radikal von dem des Fensters abhebt. Während das Letztgenannte quasi als Inbegriff der Bildtheorie Albertis den statischen Blick eines körperlosen Betrachters voraussetzt,¹⁹ verlangen die längsorientierte Ausrichtung und serienmäßige Abfolge der gerahmten Ausblicke der Loggia einen körperlich anwesenden, beweglichen, sprich umherwandernden Nutzer. Im Vorbeigehen nimmt dieser Betrachter den Außenraum wahr, jedoch ist die Kontinuität seiner visuellen Wahrnehmung durch die Abfolge der Säulen in einzelne Blickfelder aufgespalten. Wenn nun die gerahmte Aussicht am augenscheinlichsten das Leistungsvermögen der Loggia hinsichtlich der Frage des Displays darstellt, dann dient die charakteristische dialektische Sequenz von Stützen und Zwischenräumen umgekehrt der Isolierung und folglich Zurschaustellung der architektonischen Anordnung der Pfeiler beziehungsweise Säulen: Vor dem *G r u n d* des offenen Raumes werden die Säulen zu *F i g u r e n* in der Wahrnehmung des Betrachters.

Das ist besonders signifikant in der Villen-Architektur der venezianischen Terraferma des 16. Jahrhunderts.²⁰ Dort inszenierte Andrea Palladio die Loggia als eine Bühne, um die architektonische Überlegenheit der klassischen antiken Ordnung gegenüber den traditionellen gotischen Bögen venezianischer Palazzi zu betonen. In Folge verdrängte er mit dieser neuen,





Abb. 5: Andrea Palladio: Villa Godi Lonedì di Lugo, 1538–42. Blick von der Loggia

universalen Geltungsansprüchen behafteten architektonischen Konzeption bisherige lokale Traditionen.

Ebenso erlaubt es die Mittlerfunktion der Loggia zwischen Innen- und Außenraum die Blickrichtung umzukehren: Sie umrahmt sowohl die von innen betrachtete Landschaft als auch ihren Betrachter, den man indessen von außen sieht. Diese reziproke Perspektive enthüllt die politische Natur der Loggia – als ein In-

strument der Darstellung von Macht: So wie der Blick des Gutsherren auf seine Besitztümer und Bediensteten ihm Macht verleiht, so wird seinen Arbeitern diese Macht durch das Betrachten der Loggia vermittelt. Denn aus ihrer Perspektive dient sie als Dispositiv, den Gutsherren einzurahmen. Durch diesen Effekt begründet die Loggia Macht und Herrschaft in einem so hohen Maße, dass sie nicht einmal auf die Präsentation/Präsenz des Subjekts selbst zurückgreifen muss;



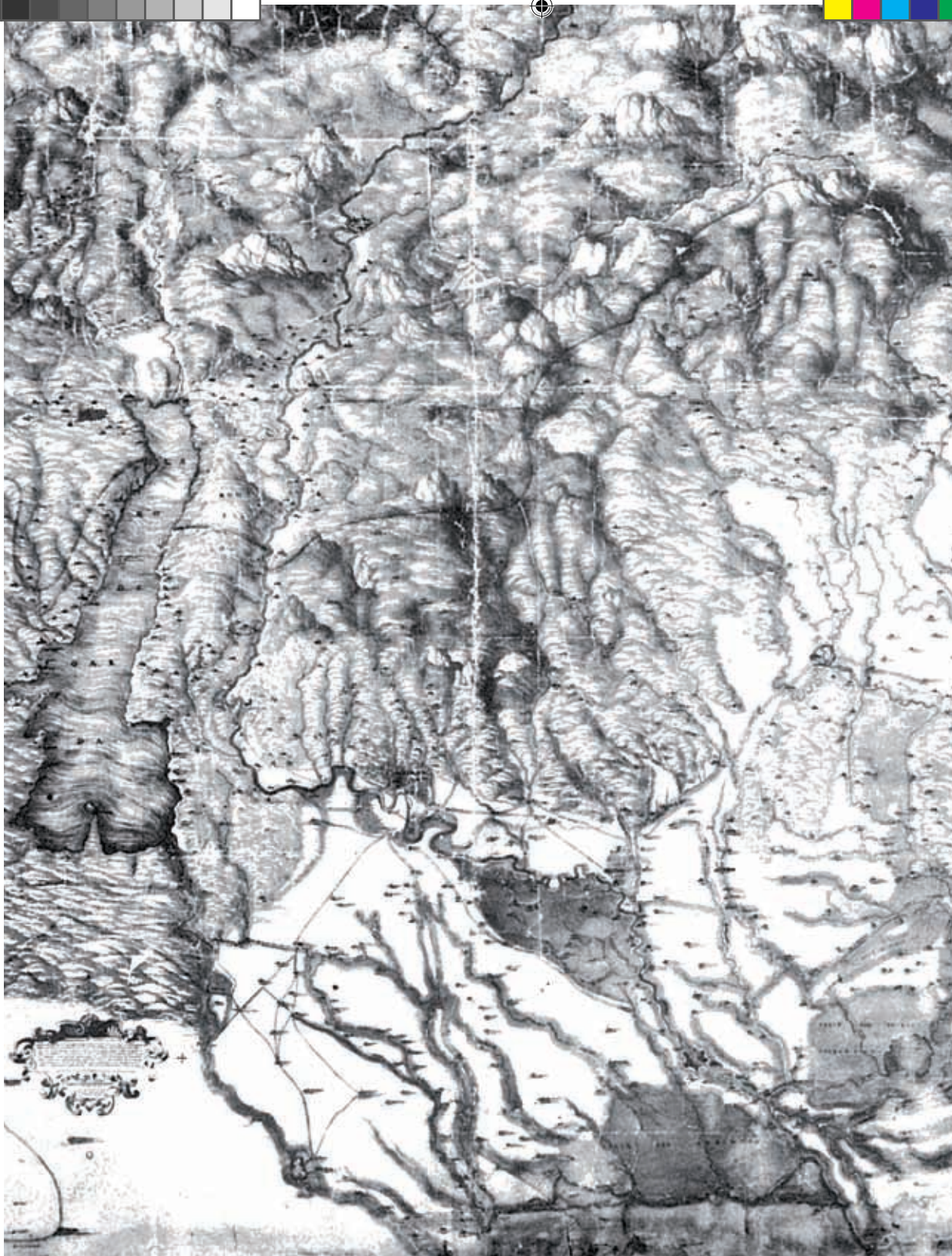


Abb. 6: Cristoforo Sorte: Karte der venezianischen Terraferma-Gebiete

die reine Suggestion, ja die bloße Möglichkeit seiner Anwesenheit ist schon ausreichend.

Eine leere Loggia stellt daher den Zeigegestus selbst aus, sie verbildlicht das Ausstellen selbst – ein leerer Rahmen, der jedoch voller Bedeutung ist. Und genau in diesem mise-en-abyme-artigen Ausstellen der Zurschaustellung wird die Bedeutung architektonischen Rahmens besonders evident.

Landschaft und Neulandgewinnung

Auch wenn die Loggia historisch gesehen als Bestandteil diverser baulicher Erscheinungsformen wie der Piazza oder dem Palazzo belegt ist, so lässt sich ihre vermittelnde Position – zwischen Außen- und Innenraum, Architektur und Topographie, Künstlichem und Natürlichem – am deutlichsten am Typus der Villa ausmachen. Im Hinblick auf die Frage nach dem Display ist

die Loggia das zentrale Motiv dieses Architekturtyps, wenn nicht seine »kritische Form« (im Sinne Sedlmayrs).

Besonders in der venezianischen Villenarchitektur des 16. Jahrhunderts fungiert die Loggia als wesentliches Element einer Bauweise, die der Zurschaustellung der sie umgebenden Landschaft dient: Vor allem durch sie wurde die Beziehung zwischen der Stadt und dem Land visuell neu kalibriert, was Palladios Villen am evidentesten zeigen. In ihrer Untersuchung zu Identität in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts hat Ann Jensen Adams argumentiert, dass der Aufschwung der Landschaftsmalerei in diesem spezifischen sozio-historischen Kontext kein Zufall, sondern vielmehr intrinsisch bedingt war. Er ging mit den ambitionierten Landgewinnungsprojekten einher, auf denen die Holländer zunehmend ihre nationale Identität aufbauten. Für Adams läuft das Zelebrieren der Landschaft in diesen Gemälden hinaus auf eine »visuelle Inbesitznahme und Herrschaft über diese Landschaft, eine visuelle Spielart einer ökonomischen Beziehung, die im 17. Jahrhundert bereits fest etabliert war«.²¹ Ich möchte behaupten, dass die von ihr beschriebene Wende zur Landschaftsmalerei in vielerlei Hinsicht vergleichbar ist mit der Kultur der *villeggiatura*, die das Venedig des 15. Jahrhunderts sowie ihr Festland, die Terraferma, kennzeichnet.

Kritische Historiker wie Reinhard Bentmann und Michael Müller oder der kulturgeographisch arbeitende Denis Cosgrove haben dargestellt, dass der ›Aufstieg‹ der venezianischen Villa nicht einfach nur Resultat der Entdeckung pastoraler Vorzüge des Landlebens durch den städtischen Adel war, also primär der Kontemplation – dem *otium* im Unterschied zum *negotium* – oder der Muße diene. Vielmehr stand die Entdeckung des ›Villen-Lebens‹ in direktem Zusammenhang mit wirtschaftlichen und politischen Neuerungen.²² Die Serenissima, die sich jahrhundertlang sehr erfolgreich der See und dem Handel verschrieben hatte, sah sich mit der Wende zum 16. Jahrhundert einschneidenden Veränderungen gegenübergestellt. Fundamentale geopolitische wie auch ökonomische Veränderungen bedrohten die Republik in ihrer ureigenen Existenz und Identität, was eine dramatische Neuorientierung ihrer wirtschaft-

lichen Basis mit sich brachte. Das neue Jahrhundert startete denkbar schlecht: Der Krieg gegen die Liga von Cambrai (1508–1516) hatte zur Folge, dass sich die europäischen Großmächte erfolgreich gegen Venedig verbündeten und seiner Expansion aufs italienische Festland ein Ende setzten. Mehr noch, Kolumbus' unlängst erfolgte Entdeckung der Neuen Welt ließ eine weitere gewaltige geopolitische Verschiebung vom Osten zum Westen hin erahnen. Die elementare Grundlage von Venedigs Reichtum (und Selbstverständnis), die etablierten Schiffshandelsrouten zum Orient und fernen Osten also, geriet durch die neugefundenen Handelswege über den Atlantik zunehmend in Bedrängnis. Venedig drohte nicht nur seines jahrhundertealten Status als Zentrum des mediterranen und interkontinentalen Handels verlustig zu gehen, sondern im schlimmsten Fall zu einem ökonomischen und kulturellen Nebenschauplatz am östlichen Rand auf der neuvermessenen Karte des globalen Warenverkehrs abzusteigen.

Unmittelbarem politischen und wirtschaftlichen Abstieg gegenübergestellt, war der venezianische Adel entschlossen, die ökonomische Grundlage und kulturelle Identität der Serenissima neu zu definieren – man kehrte sich dem Festland zu. Anstelle des Seehandels sollte die Landwirtschaft den neuen Hauptwirtschaftsfaktor der Republik bilden. Dieses weitreichende Unterfangen bestimmte denn auch die Politik Venedigs für den Großteil des 16. Jahrhunderts. Die neue kulturelle Identität suchte man in der Wiederentdeckung des Landlebens, ganz im Einklang mit Vergils antiken Vorbild. Indes überstieg die kulturelle Neuausrichtung die bloße Idealisierung des Landlebens als ein Modell kontemplativer Lebensweise wie es schon in Petrarcas *De Vita Solitaria* und anderen humanistischen Werken vorgezeichnet war. Das von dem aus Padua stammenden Mäzen Alvise Cornaro verfasste Traktat *La Vita Sobria* (›Vom maßvollen Leben‹) zählt zu den einflussvollsten Schriften dieser Art. Cornaro prägte darin die Formel der »santa agricoltura«, in der die neue Staatsideologie sinnbildlich zum Ausdruck kam.²³

Auf wirtschaftlicher Stufe hingegen resultierte die Hinwendung zum Landleben in einem ambitionierten Landgewinnungsprojekt im Terraferma-Gebiet, das wiederum zu massiven topo-

graphischen Eingriffen führte. In deren Folge nahm eine gänzlich neue, künstlich geformte Landschaft Gestalt an. Nach dem Frieden von Bologna 1529 und dem Krieg der Liga von Cognac investierten die tonangebenden Adelsfamilien Venedigs große Summen in Anwesen auf dem Festland. 1556 wurde die staatliche *Magistratura sopra i Beni Inculti* gegründet, unter deren Federführung ehemals weite Sumpfflächen trockengelegt wurden.²⁴ Wenngleich dieses gewaltige Projekt der territorialen Urbarmachung mit Hilfe hochmoderner Ingenieurwissenschaft und Technologie vorangetrieben wurde (hierin vergleichbar den Niederlanden im 17. Jahrhundert), so hatte das anspruchsvolle Unterfangen doch auch direkte Konsequenzen für das kulturelle Selbstverständnis sowie die visuelle Kultur der Republik: Ab dem frühen 16. Jahrhundert gehört die Landschaft zu den bevorzugten Gegenständen der venezianischen Malerei, bevor sie sich zu einer eigenständigen Gattung entwickelt.²⁵ Betrachtet man die laufenden ökonomischen und kulturellen Veränderungen, scheinen Entstehungsort und -zeit dieser neu geschaffenen Gattung kaum zufällig. Angesichts der langjährigen Expertise der Seemacht Venedig in Sachen Kartographie wurde die Landgewinnung zudem von diversen Kampagnen begleitet, die ihrer Kartierung und topographischen Bestandsaufnahme dienten. Wenn nun die Rolle der Malerei hauptsächlich darin bestand, die zunehmend bedrohten pastoralen Landschaften zu idealisieren, dann glorifizierte die Kartographie deren industriellen Gebrauch durch die minutiöse Dokumentation der von den Menschen vorgenommenen Transformationen.

Das künstlerisch bedeutendste Beispiel, das zugleich die politisch-programmatische Natur der Landgewinnung bekundet, ist eine große, von Cristoforo Sorte angefertigte Karte. Der venezianische Senat erteilte ihm hierzu 1578 den Auftrag. Sie sollte das ganze Gebiet der Terraferma sowie alle bis dato realisierten Urbarmachungsprojekte abbilden (Abb. 6).²⁶ Diese Art von Repräsentation bedurfte zugleich eines entsprechenden Ausstellungsortes: Die Karte sollte an keinem geringeren Platz als an den Wänden des Senatsaals des Dogenpalasts ausgehängt werden, einem Raum also, der ihre politische Bedeutung deutlich heraushob. Zwar wurde der

Auftrag später modifiziert (so dass die Karte erheblich kleiner ausfiel), doch blieb die grundlegende Botschaft dieselbe: Die geopolitischen Bestrebungen Venedigs im 16. Jahrhundert mündeten in einer kulturellen Obsession, die mehr und mehr auf das augenfällige Zurschaustellen der neu domestizierten Landschaft mit Hilfe visueller Medien wie der Malerei und der Kartographie abstützte. Dabei kam auch der Architektur eine maßgebliche Rolle zu.

Die Villa als Landschaftsrahmung

Die oben erwähnten ökonomischen und politischen Überlegungen haben einen direkten Bezug zur Typologie der Villa und zur Frage architektonischen Displays. Man kann argumentieren, dass die Villa neben der Malerei und der Kartographie quasi zum dritten entscheidenden Medium der Zeit avancierte, um Venedigs geopolitisch-territoriale Neuausrichtung darzustellen, und dass die Villa als Vorrichtung genutzt wurde, mittels deren die »menschengemachte« Landschaft gerahmt und ausgestellt wurde. Dabei diente die Loggia als primäres Bauelement, um die visuelle Kultur der Landschafts-Kartierung in diejenige ihrer »Überwachung« zu transformieren. Angesichts des außergewöhnlichen Status Palladios in der Architekturgeschichte des 16. Jahrhunderts überrascht es nicht, dass er in erster Linie für die Entwicklung einer architektonischen Sprache des Zurschaustellens (von Landschaft) verantwortlich zeichnete.²⁷

Die Wahl von Ausrichtung und Lage der Villa innerhalb einer gegebenen Topographie ist wörtlich die fundamentale Aufgabe eines Architekten – sie ist zudem eine seiner kritischsten Entscheidungen. Palladio stellte daher sicher, dass die rund 30 Villen, die er in der Zeit von 1540 bis 1570 für den Adel aus Venedig und Vicenza baute, eine starke visuelle Beziehung zur Landschaft und zum Hoheitsgebiet ihrer Besitzer herstellten. In seinen »Vier Büchern über die Architektur« begegnet daher die Frage nach dem Bauplatz sowie dessen Sichtbarkeit immer wieder. Tatsächlich ist das 12. Kapitel seines »Zweiten Buchs« gänzlich dem »Bauplatz, der für den Bau von Villen auszuwählen ist« gewidmet.²⁸ Dort schreibt er:



Abb. 7: Andrea Palladio: Villa Rotonda. Vicenza, um 1550

In möglichst günstiger Lage zu den Besitzungen oder gar mitten in ihnen suche man zunächst den Wohnplatz aus, damit die Herrschaft ohne Mühe die ihr gehörenden umliegenden Felder überwachen sowie Verbesserungen einleiten kann und damit ihre Feldfrüchte, wie es sich gebührt, von den Arbeitern ins Herrschaftshaus getragen werden können. Wenn man die Villa an einem Fluß errichten kann, ist dies eine sehr schöne und angenehme Sache, da mit geringen Kosten die Erträge zu jeder Zeit mit Booten in die Stadt gebracht werden können. Zudem wäre der Fluß häuslichen Zwecken und auch den Tieren dienlich; abgesehen davon, daß er im Sommer Kühlung bringt und einen wunderschönen Anblick bietet. Mit größtem Nutzen und Schmuck wird man den Besitz bewässern können, vor allem die Zier-

und Küchengärten, die die Seele der Villa sind und der Zerstreuung dienen. [...] Man darf nicht in den von Bergen begrenzten Tälern bauen, da die Bauten, die zwischen den Tälern versteckt liegen, abgesehen davon, daß sie keinen Blick in die Ferne freigeben, selbst nicht gesehen werden können und somit ohne Würde und ohne jedwede Majestät dastehen.²⁹

In Hinblick auf seine bekannteste Leistung in Sachen Villenarchitektur, der außerhalb von Vicenza gebauten Rotonda, fügt er hinzu:

Die Lage gehört zu den anmutigsten und erfreulichsten, die man finden kann. Das Haus liegt auf einem leicht zu besteigenden Hügel, der auf der einen Seite





Abb. 8: Andrea Palladio: Villa Emo. Fanzolo, 1555–65

vom Bacchiglione, einem schiffbaren Fluß, begrenzt wird und der auf der anderen Seite von weiteren lieblichen Hügeln umgeben ist, die wie ein großes Theater wirken und alle bestellt werden, reichlich Früchte sowie ausgezeichnete und gute Weinreben tragen. Da man von jeder Seite wunderschöne Ausblicke genießt, worunter einige die nahe Umgebung erfassen, andere wiederum weiter reichen und wieder andere erst am Horizont enden, so hat man an allen vier Seiten Loggien errichtet [...]. (Abb. 7).³⁰

Indem Palladio explizit auf das landwirtschaftlich genutzte Land rund um die Rotonda ver-

weist, zeigt er zugleich die wirtschaftliche Daseinsberechtigung der Terraferma-Villen auf – wenngleich die Rotonda selbst (als einer seiner wenigen Bauten dieses Typus) hauptsächlich als Rückzugsort zur Kontemplation und Muße diente. Davon abgesehen sind seine Erklärungen für die Frage nach dem architektonischen Display der Villa aus zwei Gründen sehr erhellend: Erstens zeigt Palladio auf, dass die Villa eine Zeige-Architektur in einem doppelten Sinne ist – einerseits ermöglicht sie verschiedene Ausblicke auf das Land sowohl zum Zweck des





Vergnügens als auch des Überblicks; andererseits ist sie ein Index von Macht und Herrschaft innerhalb der Landschaft, da sie in dieser so situiert ist, dass sie schon von weit her erblickt werden kann.³¹ Die Villa befähigt also, zu sehen – und gesehen zu werden. Die Rotonda wiederum ist mit ihren vier gleichförmigen Tempelfronten in vielerlei Hinsicht vielleicht die radikalste Ausformulierung dieses Konzepts: Indem allen vier Fassaden gleich viel Bedeutung zukommt, suggeriert Palladio totale, panoramische Sichtbarkeit.

Zweitens unterstreicht Palladios explizite Referenz auf die Loggia die wesentliche Bedeutung dieses Elements für seine Architekturauffassung. Seine Bemerkungen betonen ihre Eigenschaft als Aussichtsfenster in die Landschaft. Auch dieses nimmt eine Doppelfunktion ein: Auf der einen Seite rahmt es die Landschaft auf eine Weise, die es erlaubt, sie zu ästhetisieren und zu zelebrieren; auf der anderen Seite zeigt es die Macht potentieller Beobachtung.

Die traditionelle Verwendung der Loggia in der frühneuzeitlichen italienischen Architektur unterstreicht ihre Zeige- und Rahmungsfunktion in Palladios Villenarchitektur. Im Verlauf des 14. Jahrhunderts entwickelten sich in Venezien hauptsächlich zwei Villen-Typen: der bewirtschaftete, in der Regel um einen Innenhof herum gruppierte Gutshof sowie die von der mittelalterlichen Burg mit ihrer Verteidigungs- und Befestigungsikonografie abgeleiteten Form.³² Ein noch erhaltenes Beispiel des letztgenannten Typs ist die um 1450 erbaute Villa Porto-Colleoni in Thiene. Sie weist stilistisch die aus Venedig bekannte, charakteristische gotische Palastarchitektur auf, ist aber auch mit einer ebenerdigen Loggia sowie einer weiteren, Loggia-artigen Fensterreihe im Stockwerk darüber ausgestattet. Während Jacopo Sansovino und Michele Sanmicheli ihren Teil zur Entstehung der Hochrenaissance-Villa beitrugen, war es in der Mitte des 16. Jahrhunderts Palladios Verdienst, der venezianischen Landgewinnungs- und Kolonialisierungspolitik ihre architektonische Form zu verleihen. Sein wesentlicher Beitrag ist als eine Amalgamierung des landschaftlichen Gutshofs mit dem Typ des herrschaftlichen, auf Muße und Kontemplation ausgerichteten Belvedere (oder der ›Delizia‹, wie der Typus in Venedig genannt wurde) beschrieben worden. Wie

James Ackerman ausgeführt hat, fand Palladio damit erfolgreich eine symbolische Verbindung zwischen »einem Unterbau (für die Arbeit) und einem Überbau (des Konsums)«. ³³ Mit anderen Worten: Er schuf einen architektonischen Hybriden, der zu gleichen Teilen sowohl für die Produktion landwirtschaftlicher Güter als auch für die Muße im Sinne einer »conspicuous consumption«³⁴ nutzbar gemacht wurde.

Diese Doppelfunktion in Palladios Villenarchitektur bestimmt auch seinen Gebrauch des Loggia-Motivs. Die Loggia im Sinne eines gedeckten Säulengangs, wie man ihn zum Beispiel bei den Villen Rotonda, Cornaro oder Godi finden kann, weist auf den Belvedere-Typ der Cinquecento-Villa hin. Einige der Hauptfassaden dieser Villen nehmen darüber hinaus Bezug auf die klassische Tempelarchitektur.³⁵ Dadurch strebte Palladio eine Sakralisierung des profanen Residenzbaus an, um somit Cornaros Diktum der »santa agricultura« in ein architektonisches Bild zu übersetzen. In Hinblick auf das Problem des architektonischen Displays scheinen Palladios bedeutsamste Beiträge zur Loggia-Typologie dagegen in den Villen Badoer, Barbaro oder Emo zu liegen (Abb. 8). Hier unterscheidet der Architekt zwischen zwei Erscheinungsformen der Loggia: die zeremonielle Portikus im repräsentativen Hauptgebäude und die überdachten Wandelgänge in den Seitenflügeln des Hauses. Diese Seitenflügel erstrecken sich wörtlich in das Land hinein, als ob sie das Territorium, über das das Gebäude herrscht, umgreifen und visuell rahmen wollten. Sie sind Palladios Interpretation der *barchesse*, einem traditionellen Element des venezianischen Gutshaus-Typs; eine Art längsverlaufender Schuppen, der für verschiedenste landwirtschaftliche Zwecke wie die Unterbringung von Vieh, Ausrüstung oder der Lagerung von Gütern genutzt wurde.³⁶

Interessanterweise unterschlug Colin Rowe in seinem einflussreichen Essay ›The Mathematics of the Ideal Villa‹ (1947), in dem er die Proportionen der Palladio-Villen mit Le Corbusiers weißen Villen der 1920er Jahre verglich und auf diese Weise eine Verbindung zwischen Manierismus und Moderne suggerierte, diese Nebengebäude gänzlich. Die bewusste Auslassung fällt auch in Rudolf Wittkowers kurz darauf erschienener Analyse ›Architectural Principles in the

Age of Humanism« (1949) auf, worin er anhand von Palladios Villen-Plänen ihre geometrischen Gesetzmäßigkeiten untersuchte (Abb. 9).³⁷ Diese Tilgung führte dazu, dass Palladios Villen als ideale Konstruktionen erschienen, die Zeit und Ort transzendierten; als architektonische Übungen in rein abstrakter Geometrie. Umgekehrt möchte ich behaupten, dass sie nicht nur eng mit ihrem spezifischen Ort (sowie der Territorialpolitik Venedigs) verbunden waren, sondern dass sie auch als visuelle Dispositive dienten, die ostentativ die Machtbeziehung zwischen Stadt und Land, städtischer Herrschaft und ländlicher Unterwerfung widerspiegeln. Die bisherige Forschung zu Palladios Neuinterpretation der traditionellen *barchesse* hat noch nicht endgültig feststellen können, ob diese Anbauten tatsächlich für landwirtschaftliche Zwecke genutzt wurden oder ob sie dem Gutsherrn als eine weitere Bühne dienten, um seine Herrschaft zu inszenieren. Ich tendiere dazu zu argumentieren,

dass genau diese Überlagerung aus funktionalem und repräsentativem Element den Erfolg von Palladios Modell begründete.

In Hinblick auf die Frage des impliziten Betrachters dieser Gebäude (und weiterführend in Hinblick auf die Frage des architektonischen Displays) ist es in höchstem Maße bedeutsam, dass der Architekt eine Typologie entwickelte, die peripatetisch, während des Vorbeigehens also, erfasst werden sollte, und deren Bauteile dazu bestimmt waren, dieser Bewegung die entsprechende Richtung und Form zu geben.³⁸ Tatsächlich scheint die Architektur der frühen Neuzeit eine starke Verbindung zwischen visueller Wahrnehmung und der Mobilität des Betrachters anheim zu stellen, wofür der Bautypus der Villa gewissermaßen als Versuchslabor diente. Diese These wird durch eine weitere prototypische, ebenfalls erstmals in der italienischen Villa eingesetzte Display-Architektur gestützt: die Galerie. Wie die *barchesse* ist auch sie auf einen aktiven, sich bewegenden Betrachter angewiesen. Wie Tracey Ehrlich dargelegt hat, kann die 1619 auf dem Borghese-Anwesen bei Frascati erbaute Mondragone-Galerie, von der aus man Rom überblicken konnte, als Urahnin des modernen Museums gesehen werden, das architektonische Gehäuse des Displays schlechthin.³⁹ Anders gesagt: Auch wenn das moderne Museumsdisplay einen statischen, kontemplativen Beobachter vor dem jeweiligen Kunstwerk voraussetzt, so gründet es genealogisch im mobilen Betrachter – und in architektonischen Dispositiven, die die strikte Trennung zwischen Innen- und Außenraum in Frage stellen.

Palladios Neuinterpretation der *barchesse* ist hinsichtlich der Bedeutung von Display in einem weiteren Punkt signifikant: Seit der Antike wurde die Loggia als architektonisches Element zur Darstellung und Inszenierung politischer Macht genutzt, und zwar im Forum, dem Ort des Polit-Theaters der Römer.⁴⁰ In frühneuzeitlichen Städten wie Brescia oder Padua wurden Loggien in dieser Funktion dann wieder gebräuchliche Erscheinungen (Abb. 10). Indem Palladio dem Palazzo della Ragione in Vicenza eine solche Loggia nachträglich hinzufügte und ihn damit zur »Basilica« transformierte, zeichnete er für die vielleicht eindrucksvollste zeitgenössische Wiederbelebung ihrer antiken politischen Bedeutung verantwortlich.

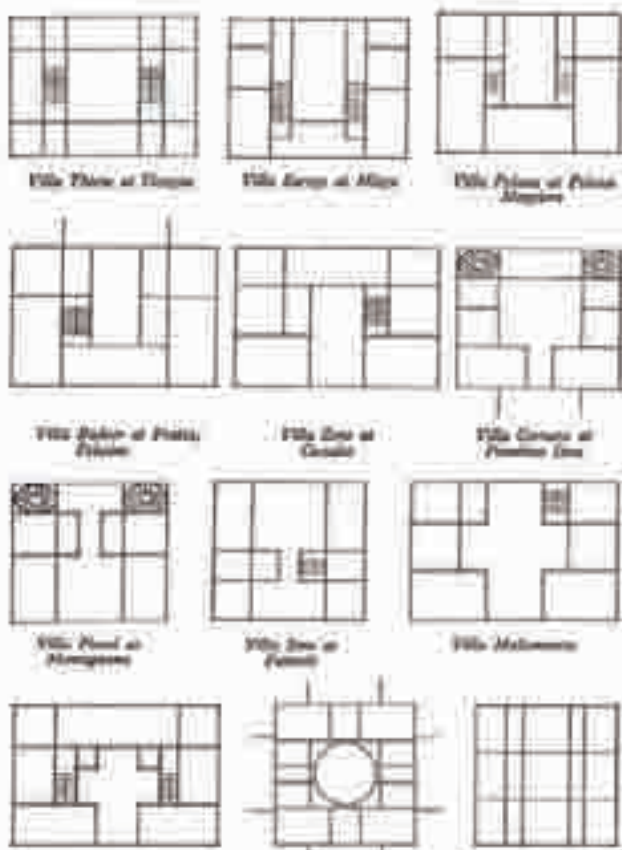


Abb. 9: Rudolf Wittkower: »Architectural Principles in the Age of Humanism« (1949), mit elf schematisierten Plänen der Villen Palladios



Abb. 10: Padua; Piazza dell'Erbe mit dem Palazzo della Ragione. Postkarte

Darüber hinaus prägt seine ganz bewusste Verwendung des Loggia-Motivs in der städtischen Architektur auch seinen Gebrauch in der ländlichen Villa. Wie Denis Cosgrove ausgeführt hat, erinnert »Palladios Beschreibung des Guts-herren, der durch die Loggia geht und dabei die verschiedensten Aktivitäten beobachtet und beaufsichtigt, die in der Villa vor sich gehen, an denselben Mann, der in den Loggien der Piazza die öffentlichen Angelegenheiten der Stadt regelt.«⁴¹ Entgegen der zeremoniellen Portikus im Haupthaus der Villa, die als Architektur symbolischer Überwachung fungiert, ist der Zeige- und Kontrollcharakter der *barchesse* ganz handfest. Nichtsdestotrotz ist auch er voller symbolischer Bedeutung, indem er das Flanieren der im Herzen städtischer Macht sich selbst zur Schau stellenden Patrizier in der häuslichen

Umgebung der Villa reproduziert und es auf diese überträgt. Sowohl in der Stadt als auch auf dem Land bildet die Architektur dafür den Rahmen.

Martino Stierli

* Der Autor dankt Tristan Weddigen und Joseph Imorde für deren kritische Anregungen bei der Vorbereitung dieses Aufsatzes, der auf einem Vortrag am Getty Research Institute im Mai 2012 basiert. Er skizziert den theoretischen Rahmen einer Fallstudie des durch den Schweizerischen Nationalfonds (SNF) im Rahmen einer SNF-Förderungsprofessur unterstützten Forschungsprojekts ›Architectures of Display‹ an der Universität Zürich. Die Übersetzung wurde von Alexandra Bündler auf der Grundlage des englischen Originalmanuskripts vorgenommen.



- 1 Siehe hierzu die Schriften von Paul Virilio, insbesondere *The Overexposed City*, in: *The Paul Virilio Reader*, ed. Steve Redhead. New York 2004, S. 83–99; Anthony Vidler: *Transparency*, in: ders.: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge 1992, S. 216–225 [dt. unHEIMlich: Über das Unbehagen in der modernen Architektur. Hamburg 2002].
- 2 Transparenz als ein visuelles Phänomen des Versteckens und Zeigens ist ein Hauptgegenstand moderner Architektur-Theorie. Siehe Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge 1941; Colin Rowe, Robert Slutzky: *Transparency: Literal and Phenomenal* [1955–56], in: *Perspecta* 8 (1963), S. 45–54; José Quetglas: *Loss of Synthesis: Mies's Pavilion* [1980], in: K. Michael Hays (ed.): *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, MA 1998, S. 384–91; Detlef Mertins: *Transparencies Yet to Come: Sigfried Giedion and the Prehistory of Architectural Modernity*. PhD thesis Princeton University School of Architecture 1996.
- 3 Zu Parergonalität und Rahmung in der Kunst siehe José Ortega y Gasset: *Mediations on the Frame* (1943), in: *Perspecta* 26 (1990), S. 185–190; Jacques Derrida: *Le parergon*, in: *La vérité en peinture*. Paris 1978, S. 44–94 [dt. *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien 1992]; Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau: Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris 1993 [dt. *Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998]; Paul Duro (ed.): *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge 1994.
- 4 Einleitende Überlegungen diesbezüglich stellen Caroline van Eck und Edward Winters an, dies. (eds.): *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics, and Visual Culture*. Aldershot 2005, S. 11.
- 5 Siehe Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1978. Die kanonische Entsprechung von Isers Methode für die Kunstgeschichte liefert Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985; dazu weiterhin David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/ London 1989; John Shearman: *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance: The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, 1988. Princeton 1992. Im Hinblick auf die Architektur s. Ralf-Peter Seippel: *Architektur und Interpretation: Methoden und Ansätze der Kunstgeschichte in ihrer Bedeutung für die Architekturinterpretation*. Essen 1989; Sandra Lippert-Vieira: *Wege zu einer Rezeptionsästhetik in der Architektur: Das implizite Leben der gebauten Umwelt*, in: *Wolkenkuckucksheim* 12.2 (2008).
- 6 Fundamental für solch eine Untersuchung der Performativität von Architektur ist Robin Evans: *Figures, Doors, Passages* [1978], in: ders.: *Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London 1997, S. 55–91.
- 7 Zahlreiche dieser architektonischen Motive haben bereits in typologischen Untersuchungen genaue Betrachtung erfahren, so bei Wolfram Prinz: *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin 1970; Evans, *Figures* (Anm. 6); Jutta Allekotte: *Orte der Muße und Repräsentation: Zu Ausstattung und Funktion römischer Loggien (1470–1527)*. Diss. Bonn 2007; Anke Fissabre: *Dachterrassen der Renaissance*. Diss. Aachen 2009; Gerd Blum: *Idealer Ort und inszenierter Ausblick. Architektur und Landschaft in der italienischen Renaissance*. Habilitationsschrift Basel 2010. Die Schwelle als eine Verwischung innerer und äußerer Flächen beschreibt Georges Teyssot: *A Topology of Everyday Constellations*. Cambridge 2013.
- 8 Die Idee, dass sich kulturelle Bedeutung in architektonischer Ikonographie widerspiegelt, findet sich bei John Onians: *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton 1988.
- 9 Die Formulierung stammt von Tristan Weddigen.
- 10 Roland Recht: *Believing and Seeing: The Art of Gothic Cathedrals*, trans. Mary Wittall. Chicago/ London 2008 [fr. *Le Croire et le voir: l'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*. Paris 1999].
- 11 Siehe William E. Wallace: *Michelangelo's project for a reliquary tribune in San Lorenzo*, in: *Architecture* 17 (1987), no. 1, S. 45–57.
- 12 Speziell hierzu Caroline van Eck, Stijn Bussels (eds.): *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Oxford 2011; Marcello Fantoni, George Gorse, Malcolm Smuts (eds.): *The Politics of Space: European Courts, ca. 1500–1750*. Roma 2009; Tracy Ehrlich: *Otium cum negotium: Villa Life at the Court of Paul V Borghese*, in: Fantoni, Gorse, Smuts, *Politics of Space*, S. 23–64. – Ich bin Francesco Freddolini, der mich auf die neuesten Debatten zu Raumpolitik in den Studien zur jüngeren modernen italienischen Architektur aufmerksam gemacht hat, zu großem Dank verpflichtet.
- 13 Vgl. zu diesem Gedanken Gerd Blum, insbesondere *Fenestra Prospectiva: Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino*, in: Joachim Poeschke, Candida Syndikus (Hg.): *Leon Battista Alberti. Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*. Münster 2008, S. 77–122; Gerd Blum: *Epikureische Aufmerksamkeit und euklidische Abstraktion: Alberti, Lukrez und das Fenster als bildgebendes Dispositiv*, in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse, Pablo Schneider (Hg.): *Imagination und Repräsentation: Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*. München 2010, S. 79–118; Blum, *Idealer Ort* (Anm. 7). Hierzu auch Gérard Wajcman: *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse 2004; Anne Friedberg: *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass./ London 2006.
- 14 Lutz Koepnick: *Framing Attention: Windows on Modern German Culture*. Baltimore 2007, S. 3.
- 15 Zur theoretischen Diskussion des Fensters als »image-generating device« siehe Wajcman, *Fenêtre* (Anm. 13). Wajcman unterscheidet zwischen »architektonischen« und »optischen Fenstern«, unterstellt aber nur letztgenanntem eine skopische Dimension. Ich möchte hingegen argumentieren, dass architektonische Fenster ebenfalls eine solche Dimension annehmen können.
- 16 Einen wichtigen ersten Versuch, die Visualität des Loggia-Motivs zu theoretisieren sowie ihre Rolle als Mittler zwischen inneren und äußeren Räumen herauszustreichen leistet Petr Fidler: *Loggia mit Aussicht – Prolegomena zu einer Typologie*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40 (1987), S. 83–101.
- 17 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer. Darmstadt 1975, S. 51.
- 18 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitarbeit von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. 17 Bde. Frankfurt/M. 1982,

- hier Bd. V. Siehe Susan Buck-Morss: *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass./ London 1989 [dt. *Dialektik des Sehens: Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt/M. 1993]; Heinz Brüggemann: *Passagen: terrain vague surrealistischer Poetik und panoptischer Hohlraum des XIX. Jahrhunderts*, in: Andreas Beyer, Ralf Simon, Martino Stierli (Hg.): *Zwischen Architektur und literarischer Imagination*. München 2013, S. 197–240. Zur Arkaden-Typologie aus der Perspektive der Architekturgeschichte siehe Johann Friedrich Geist: *Arcades: The History of a Building Type*. Cambridge, Mass. 1985.
- 19 Zur Kritik an Albertis »ocularcentrism« siehe unter anderen Marin Jay: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Hal Foster (ed.): *Vision and Visuality*. Seattle 1988, S. 3–23; Karsten Harries: *Infinity and Perspective*. Cambridge, Mass. 2001, S. 77.
- 20 Pier Vittorio Aureli: *The Geo-Politics of the Ideal Villa: Andrea Palladio and the Project of an Anti-Ideal City*, in: *AA Files* 59 (2009), S. 76–85, S. 81; siehe auch ders.: *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, Mass. 2011, S. 47–83.
- 21 Ann Jensen Adams: *Competing Communities in the »Great Bog of Europe«: Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, in: W. J. T. Mitchell (ed.): *Landscape and Power*. Chicago ²1994, S. 58.
- 22 Siehe Reinhard Bentmann, Michael Müller: *Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*. Frankfurt/M. 1970; Denis Cosgrove: *The Palladian Landscape: Geographical Change and Its Cultural Representations In Sixteenth-Century Italy*. University Park, PA 1993. Weiterhin James S. Ackerman: *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton 1990. Sowie neuerdings Gerrit Smienk, Johannes Niemeijer (ed.): *Palladio, the Villa and the Landscape*. Basel 2011.
- 23 Siehe Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 163; Alvise Cornaro: *Discorsi intorno alla vita sobria*, ed. Pietro Pancrazi. 2nd reprint Florence 1946 [dt. *Consilia und Mittel, über hundert Jahr in vollkommener Gesundheit zu leben*. Leipzig 1707]
- 24 Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 47f.
- 25 Siehe Ernst H. Gombrich: *Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entdeckung der Landschaft*, in: ders.: *Zur Kunst der Renaissance*. 4 Bde. Stuttgart 1985, hier Bd. 1, S. 140–157; David Rosand: *Girogione, Venice, and the Pastoral Vision*, in: Robert C. Cafritz, Lawrence Gowing, David Rosand: *Places of Delight: The Pastoral Landscape*. London 1988 (Exhibition Catalog), S. 21–81.
- 26 Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 178.
- 27 Die Literatur zu Palladios Architektur ist umfangreich, aber die folgenden kanonischen Schriften bedürfen der Erwähnung: James S. Ackerman: *Palladio*. Harmondsworth 1966 [dt. *Palladio*. Stuttgart 1980]; Lionello Puppi: *Andrea Palladio: The Complete Works*, trans. Pearl Sanders. New York 1989 [dt. *Andrea Palladio: Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1994]; Guido Beltrami, Howard Burns et al. (eds.): *Palladio*. London 2008.
- 28 Andrea Palladio: *Die vier Bücher zur Architektur*, hg. von Andreas Beyer und Ulrich Schütte. Zürich/ München 1983, S. 161.
- 29 Ebd., S. 161f.
- 30 Ebd., S. 132.
- 31 Ebd.
- 32 Ackerman, *The Villa* (Anm. 22), S. 89–91. Zur Villa im Veneto der frühen Neuzeit siehe insbesondere auch Martin Kubelik: *Die Villa im Veneto. Zur typologischen Entwicklung im Quattrocento*. München 1977.
- 33 Ackerman, *The Villa* (Anm. 22), S. 107.
- 34 Zum Konzept des »conspicuous consumption« siehe Thorstein Bunde Veblen: *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York 1899 [dt. *Theorie der feinen Leute: Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Köln 1958].
- 35 Hierzu etwa Kornelia Imesch Oehry: *Serenissima und »Villa«*. Skizze zu einer Rhetorik der architektonischen Form in Palladios venezianischen Villen der Terraferma, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 2 (1995), S. 75–85.
- 36 Zum Typus der *barchesse* siehe Aureli, *Ideal Villa* (Anm. 20), S. 77. In einer jüngen an der Yale School of Architecture gezeigten Ausstellung hat der Architekt Peter Eisenman in gleichem Sinne argumentiert, dass die *barchesse* nicht einfach als Anbauten zu verstehen seien, sondern vielmehr einen integralen Teil des architektonischen Entwurfs bildeten. Zu dieser Theorie siehe Anthony Vidler: *Palladio Reassessed by Eisenman*, in: *The Architectural Review* 232 (2012), no. 1389, S. 88–93, insbesondere S. 93.
- 37 Siehe Colin Rowe: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass. 1976 [dt. *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*. Basel 1998]; Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1949 [dt. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München 1969]. In dieser Hinsicht auch Aureli, *Ideal Villa* (Anm. 20), S. 77.
- 38 Zum peripatetischen Sehen in der Frühen Neuzeit siehe neuerdings Stefan Neuner, David Ganz (Hg.): *Mobile Eyes. Peripatetischen Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*. Basel 2013.
- 39 Dazu Ehrlich, *Otium cum negotium* (Anm. 12), S. 250.
- 40 Siehe Cosgrove, *Palladian Landscape* (Anm. 22), S. 71.
- 41 Ebd., S. 102.

Bildnachweise

- Abb. 1: Klein, Yves (1928.04.28-1962.06.06): *Le Vide*. Installationsansicht, Galerie Iris Clert, Paris, 28.04.1958
- Abb. 2: Photo@The National Gallery, London (NG 1375)
- Abb. 3: The Getty Research Institute, Los Angeles (1381-216)
- Abb. 4: Zentralbibliothek Zürich: www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-8788, S. 177
- Abb. 5: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 6: Museo Correr, Venedig
- Abb. 7: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 8: Sammlung der Mediathek des Kunsthistorischen Instituts, Universität Zürich
- Abb. 9: Rudolf Wittkower: *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. München ²1990
- Abb. 10: Freeware Internet